

Wagner Souza e Silva

Fotografia digital: revelação das imagens e a fragmentação da hiper-realidade



Resumo

O conceito de hiper-realidade foi desenvolvido num momento em que se buscava salientar o aspecto alienante das imagens em nossa era. Sendo agora uma “realidade” inevitável, seu sistema deve ser ressaltado, não mais como a preconização de um mal assolador, mas sim como um modelo teórico para a investigação das relações sociais contemporâneas. A fotografia, como meio inaugurador das imagens técnicas e agora em sua configuração digital, deve receber especial atenção neste contexto.

Introdução

Quando Jean Baudrillard sustentou a idéia do *hiper-real* como reflexo de uma “precessão dos simulacros” (Baudrillard, 1991), as imagens tornavam-se cada vez mais onipresentes, sobretudo aquelas produzidas por máquinas. Essas imagens, as ditas *imagens técnicas*, garantiam espaço para manifestarem-se, não só por serem produzidas por meios tecnológicos cada vez mais acessíveis para a produção audiovisual, principalmente para a produção amadora ou doméstica (fotografia e vídeo, sobretudo), mas também pelas possibilidades de circulação e evidenciação por meio de telas que surgem de uma maneira que cada vez mais surpreendem e impressionam até mesmo os mais atentos em acompanhar o esquema circular novo-obsoleto do consumo tecnocrata contemporâneo. Telas, tecnologias, imagens técnicas são o que, de certa maneira, dão forma ao que se poderia chamar de *hiper-realidade*, em que os processos comunicadores originam e favorecem a construção dessa “realidade paralela”, desprovida da necessidade de conexão com um mundo real. Tal como afirma o autor, esta era da simulação é a “liquidação de todos os referenciais” (*op. Cit.*: 9). Nessa acepção de realidade, portanto, as imagens passariam à sobrevivência autônoma, desconectadas do real. Se existia algum pacto entre imagem e realidade, este é rompido de vez, pois o estatuto da imagem baseado nas idéias de duplo ou representação, neste momento contemporâneo, configura-se sob uma nova possibilidade: a realidade não é a mais o que está na imagem, ela é a própria imagem.

Sob tal perspectiva, portanto, poderia se dizer que a imagem contemporânea exacerba uma idéia de confusão, dificultando os processos de contato entre o homem e o mundo dito real, pois não mais o representa, e sim o esconde pelo distanciamento promovido pela autonomia dos simulacros. E a tecnologia digital acentuaria ainda mais este aspecto potencialmente ilusório, visto a possibilidade da criação imagética pela síntese numérica e pelos processos infográficos de construção, pois, segundo Baudrillard, o que estaria em curso seria uma “operação de

Wagner Souza e Silva é formado em Rádio e Televisão pela ECA-USP, fotógrafo junto ao Museu de Arqueologia e Etnologia da USP. wasosi@gmail.com

dissuasão de todo o processo real pelo seu duplo operatório”, onde “o real é produzido a partir de células miniaturizadas, de matrizes e de memórias, de modelos de comando, e pode ser reproduzido um número indefinido de vezes a partir daí” (idem).

Mas seria possível atribuir à imagem contemporânea traços característicos que pudessem designá-la num sentido totalmente inverso daquele proposto por Baudrillard? O que este breve texto pretende é justamente questionar este aspecto pessimista em relação ao potencial conscientizador da relação homem-mundo que está presente nesta configuração proposta para o universo das imagens técnicas. Essa *hiper-realidade*, portanto, poderia ser, ao contrário do que sustenta o autor, configurada como um possível processo de aproximação, percepção e avaliação da realidade? Tomando como eixo de análise a inserção da fotografia no universo digital, o objetivo aqui será tentar introduzir um ponto de vista menos nefasto em relação ao que pode representar a presença massiva de imagens no mundo, uma vez que estas se tornam cada vez mais inevitáveis e fundamentais para os processos envolvidos na construção e manutenção de culturas diversas.

Foi a fotografia que inaugurou esta (já não tão) nova era das imagens como técnica precursora desta possibilidade de construção de uma realidade por meios automatizados. E a partir dos aprimoramentos de sua técnica também surgiram cinema e vídeo, engrossando os subsídios para a idéia de *imagens técnicas*. É por essa razão que a fotografia pode ser um fio condutor para se analisar as transformações que vêm ocorrendo nos embates entre tecnologias diversas e imagens, devendo ser encarada como uma prática que é um indício dessa relação, principalmente quando aliado aos processos digitais, momento em que parece ser acentuada a sua capacidade de evidenciar aspectos para se incrementar a discussão do que pode ser o *hiper-real*, vinte e cinco anos após a análise de Baudrillard. Os enormes e recorrentes avanços nas áreas das tecnologias de informação e comunicação, que ocorreram neste período, parecem exigir tal revisão, e uma breve análise de alguns aspectos da prática da fotografia digital surge como método de aproximação à presença das *imagens técnicas* permeando o universo audiovisual contemporâneo.

A potência figurativa

A realidade configurada como *hiper-real* consiste, grosso modo, na presença massiva de *imagens técnicas* e suas interfaces de contato com o homem, dentre as quais se destacam especialmente as telas audiovisuais. São elas que garantem a difusão de imagens, estabelecendo assim, a fluidez que estrutura o universo comunicacional contemporâneo¹. Isso evidencia o plano bidimensional em que pode se dar o *hiper-real*, revelando a consagração da perspectiva artificial como não mais somente um método de transposição, mas sobretudo, um modo único de se ver o mundo. Derivadas dessa unicidade presente no método, as imagens traduzidas pela perspectiva artificial são frutos da padronização de um modo de representação: seu método, matemático e objetivo, deve ser considerado como ponto de partida dentro do processo de ascensão de um projeto, consciente ou não, em que uma unificação visual passava a vigorar. De certa forma, se hoje podemos falar numa realidade paralela tão real como é o *hiper-real*, isso se deve à possibilidade da redução do ato de ver o mundo à mera contemplação de uma imagem numa tela. E quando esse processo de transposição tornou-se automático com a introdução da fotografia, tal

(1) As derivações plástico-temporais desta relação entre telas audiovisuais, cinema, vídeo e fotografias foram analisadas em minha dissertação de mestrado “Fotos em cena, cenas em foto” (Souza e Silva, 2004).

redução pôde, portanto, estabelecer-se numa dimensão planetária. Cinema e vídeo, as imagens técnicas seguintes, mantiveram e fortaleceram o mesmo método.

Deve-se à fotografia o início da construção de um *habitus* perceptivo frente às imagens técnicas (Couchot, 2003): sua tecnologia consistiu na coroação de séculos de busca de imagens “verdadeiramente” próximas do que era o mundo aos olhos da perspectiva artificial, bem como na introdução de novos paradigmas para se pensar a função dos métodos pictóricos que vinham sendo utilizados até então. Toda a carga simbólica, evidentemente presente na figuração da prática da pintura, passava ao embate com um novo sistema de códigos originados pela aplicação de textos científicos, e uma nova forma de figuração, agora com uma simbologia não tão evidente², surgia como um novo parâmetro para o potencial figurativo na história das imagens: a objetividade da técnica fotográfica, baseada literalmente na “expulsão” do sujeito do interior da *camera obscura*, garantia à fotografia o posto de método com maior precisão para se copiar o mundo.

Ainda que as tecnologias contemporâneas de geração infográfica de imagens (*games*, animação 3-D, cinema digital) venham causando deslumbres pelos recorrentes avanços nos resultados obtidos por técnicas digitais de criação de personagens que estão cada vez mais próximos do que seria o “real”, elas não conseguiram ainda obter o mesmo impacto que a fotografia pode ter proporcionado. O curioso é observar que a busca destas tecnologias contemporâneas consiste, de certa maneira, em atingir o mesmo potencial figurativo da técnica fotográfica. Em outras palavras, tais tecnologias procuram apenas outras formas para se atingir as possibilidades imagéticas já alcançadas pela fotografia, e não, necessariamente, outros métodos para se ver o mundo, que não o da perspectiva artificial³.

A idéia de potencial figurativo, que pode determinar aspectos que fundamentam a percepção e a credibilidade nas imagens do *hiper-real* pode ser entendida, na contemporaneidade, a partir da idéia de “resolução”. O que as tecnologias digitais buscam em seus supercomputadores é essa capacidade de “resolver” a imagem, tal como a fotografia química já o fez em meados do século XIX na imagem fixa, e o cinema logo após, com a imagem em movimento. Sendo o pixel (*picture element*) a unidade mínima de uma imagem digital, a capacidade resolutiva de uma tecnologia produtora de imagem dependerá do número de pixels que seu sistema conseguirá agrupar. Quanto maior a resolução (maior número de pixels), mais definida (“resolvida”) pode ser uma imagem.

Mas esta idéia de potencial figurativo, baseado na quantificação dos pixels, poderia ser condição fundamental para determinar o potencial expressivo das imagens técnicas? Tomando como exemplo um comparativo entre fotografia digital e vídeo, respectivamente exemplos de alta e baixa resolução, parece difícil estabelecer uma hierarquização a respeito de qual tecnologia pode ser mais funcional como meio de expressão. O que se poderia talvez determinar é que quanto maior o potencial figurativo de uma tecnologia de produção de imagem, maior será a versatilidade do aparato para operar tanto em baixa como em alta definição, e maiores serão as possibilidades de manipulação de uma simbologia cada vez mais abstrata e imperceptível nas imagens técnicas. No caso da fotografia em sua configuração digital, seus aparatos são dimensionados para a produção de imagens de alta resolução, o que as aproximam, portanto, da qualidade resolutiva das imagens geradas pelos processos fotoquímicos. E esta qualidade se deve principalmente ao fato de

(2) Flusser (1985) foi pioneiro em evidenciar o simbolismo presente nas imagens técnicas, pois, tais imagens, apesar de possuírem um caráter altamente não-simbólico, representavam, na verdade, a materialização de séculos de aprimoramento da escrita e textos científicos. Para o autor, as imagens técnicas “são dificilmente decifráveis pela razão curiosa de que aparentemente não necessitam serem decifradas” (pp. 22-23). Portanto, a simbologia presente nas imagens técnicas é ainda mais abstrata que aquela evidentemente presente na tradição pictórica.

(3) Não se deve confundir as possibilidades deslumbrantes de movimento de câmera ou ação dos personagens que estão presentes no uso das técnicas digitais de 3-D com novas possibilidades de imagens. Na verdade, a técnica 3-D é muito mais uma ascensão da técnica de animação bidimensional: esta “terceira dimensão” designa a capacidade da técnica em criar volumes e profundidade em desenhos, as quais foram estendidas aos *games* e aos “efeitos especiais” no cinema. São imagens que ainda se fazem onipresentes em telas bidimensionais, ou seja, que se servem dos métodos da perspectiva artificial como modo de se ver o mundo.

que a fotografia digital gera imagens únicas, o que não ocorre no vídeo. Na imagem eletrônica em movimento, tal possibilidade de alta resolução só é garantida por tecnologias de altíssimo custo, o que restringe sua aplicação em produções cinematográficas de grande porte (e o mesmo pode se dizer a respeito das animações 3-D “bem resolvidas”), não sendo viável, ao menos por enquanto, seu uso doméstico e amador, tal como é possível para a fotografia digital⁴. Em outras palavras, o gerenciamento dos *fotosites* que estruturam a superfície fotossensível de ambos, apresenta diferenças significativas de gerenciamento devido às diferentes especificidades de apreensão do tempo existentes entre fotografia digital e vídeo, e isso determina as possibilidades de apropriação social (viabilização comercial e mercado) e expressão plástica (potencial figurativo) de ambos os meios. Uma câmera fotográfica digital de alta resolução pode ser capaz de registrar imagens em movimento, ainda que em baixa resolução; já uma fotografia digital produzida por uma câmera de vídeo sempre será na mesma baixa resolução presente para o registro do movimento. Portanto, quando se fala em potencial figurativo, aqui entendido como um parâmetro para mensurar as possibilidades de manipulação de uma simbologia não evidente nas imagens técnicas, em outras palavras, na capacidade do aparato para gerenciar diversos níveis de aproximação de sua representação técnica com o real, a fotografia digital traz o que há de mais sofisticado e versátil em termos de tecnologia de produção imagética que pode ser acessível a qualquer nicho social, tanto no universo amador quanto no profissional.

A hibridização *stricto sensu*

Mas não é só o potencial figurativo na fotografia digital que a torna mais versátil como meio de expressão social. Se a cena contemporânea do audiovisual prevê a hibridização como um processo recorrente de construção e apropriações de técnicas, deve-se atentar para o fato de se supor a fotografia digital como um híbrido originado pelo cruzamento entre a fotografia convencional e o vídeo. Nesta proposta de análise, torna-se necessário, portanto, a constatação da participação de cada uma destas tecnologias na geração desse terceiro. Um verdadeiro processo de hibridização, entendido a partir de suas origens nas ciências botânicas, sempre supõe a existência de um caráter dominante e um caráter recessivo, os quais são herdados, respectivamente, de cada uma das partes que constituem o terceiro. Um híbrido *stricto sensu* é determinado pela preponderância de aspectos provenientes de uma das partes que o gerou. Cabe, portanto, no caso da fotografia digital, apontar dentre a fotografia convencional e o vídeo, quem determina seu caráter dominante, para, a partir de então, insistir na sua presença e participação na esfera do *hyper-real*.

Entretanto, dada a fluidez das imagens técnicas do universo audiovisual contemporâneo, cabe até mesmo a indagação se faria realmente sentido em apontar diferenças genealógicas entre fotografia digital, fotografia tradicional e vídeo, quando presenciamos uma dinâmica de signos em que uma a imagem fixa que é gerada por um aparelho de telefonia celular pode ser transmitida para a exibição numa tela de um microcomputador, o qual, por sua vez, também pode exibir um filme produzido pela mais alta tecnologia cinematográfica, ao mesmo tempo que este mesmo filme pode ser “pirateado” por uma câmera fotográfica digital que seja capaz de gravar em vídeo. Estas trocas se dão com tamanha densidade atualmente que, ao mesmo tempo em que garantem uma explosão de possibilidades imagéti-

(4) Sem adentrar de forma demasiada em especificidades técnicas, deve-se apenas esclarecer que o vídeo, por registrar o movimento, exige circuitos complexos que devem varrer a superfície do CCD numa velocidade compatível com a idéia do movimento que será gerado e, ao mesmo tempo, estes dados obtidos devem ser transportados ao sistema gravador (magnético) numa taxa de transmissão que suporte a cadência do tempo necessário. Quanto menor o CCD (por isso as imagens possuem menor resolução), menos dados deverão ser transportados e mais rápida será a varredura, o que simplifica os circuitos necessários, condição técnica fundamental para viabilizar sua produção comercial acessível ao público doméstico.

(5) Por mais que seja tentador apontar a fotografia anterior aos processos digitais como “fotografia analógica”, deve-se ressaltar que, mesmo no CCD das câmeras digitais, o processo inicial de formação da imagem é analógico, que consiste justamente na tradução da luz em impulsos elétricos. Portanto, a fotografia digital ainda se serve de uma fotografia analógica. Desta forma, designá-la como fotografia tradicional ou fotografia convencional é menos errôneo.

cas, trazem uma inevitável generalização imagética à cena audiovisual. De fato, uma vez que são possíveis os registros de imagens fixas e imagens em movimento por meio de uma mesma máquina, seja ela uma câmera fotográfica digital ou uma câmera de vídeo, a idéia de um possível caráter dominante parece diluir-se. Se somarmos o fato de que essas mesmas imagens poderão circular com a mesma intensidade e presença graças à proliferação de telas audiovisuais de todos os tipos, essa busca parece tornar-se mais desnecessária ainda.

Voltar os olhos para os momentos em que estas imagens técnicas são geradas, momentos em que a relação homem-mundo é articulada e mediada pelas máquinas, é que podem determinar distinções suficientes para se detectar aspectos de dominância nos processos de hibridização audiovisual. Quanto mais distante a imagem estiver deste momento, ou seja, quanto mais estiver processada, mais liquefeita ela estará já imersa no *hiper-real*, estruturando um cenário que determina a equalização dos modos de se ver e perceber o mundo, garantindo os “processos de dissuasão” apontados por Baudrillard. A forma com que o sujeito lida com a gênese de suas imagens técnicas, em que resquícios de uma realidade ainda estão presentes na constituição destas, é que poderia justificar tal propósito. De início, portanto, torna-se necessário retomar aspectos que fundam tanto a prática da fotografia convencional quanto do vídeo.

É possível afirmar que o vídeo, por permitir a apreensão do movimento e, conseqüentemente, da cadência do tempo, reforça o caráter realista de suas imagens, ainda que estas não tenham a mesma qualidade resolutiva de uma imagem fotoquímica. Mas justamente por exigir um processo de contemplação por meio de um tempo imposto por suas narrativas, e que normalmente foge ao controle do espectador, o vídeo exige uma imersão necessariamente obrigatória para funcionar dentro de sua temporalidade, ou seja, em meio à idéia de trazer o movimento aos olhos do espectador. As possibilidades de expressão que daí decorrem são infinitas, tal como sua curta história pôde já demonstrar. Até mesmo a idéia de uma provável deficiência resolutiva, quando comparado ao cinema ou a fotografia, não é mais encarada como um obstáculo num processo de criação, mas sim como aspecto determinante de sua especificidade plástica. É exatamente por essa “deficiência” que o vídeo garantiu seu lugar como meio de expressão: imagens baratas, manipuláveis, a mercê de processos mais subjetivos de criação. “Diferentemente da imagem fotoquímica, a imagem eletrônica é muito mais maleável, plástica, aberta à manipulação do artista” (Machado, 1997, pp. 230-231). Por natureza, a imagem videográfica é uma imagem despojada, e isso reflete diretamente no trato com a câmera: grava-se, apaga-se, manipula-se, em suma, experimenta-se um tipo de imagem técnica que pode ser vivenciada em tempo real por meio de telas, painéis de cristal líquido já não mais tão pequenos e que estão presentes em qualquer câmera videográfica.

A fotografia tradicional, por sua vez, construiu a história de sua prática baseando-se, em grande parte de sua trajetória, em sua condição documental garantida pela objetividade de suas imagens técnicas. Sua ascensão vertiginosa no fotojornalismo, seu uso recorrente nas pesquisas científicas ou na própria prática das “imagens meramente ilustrativas” da publicidade, sempre reforçaram a imagem fotográfica como sinônimo de verdade. Por mais que a fotografia tenha já consagrado seu status como obra de arte nos principais museus do mundo, seu “estigma” documental ainda encontra ressonância nos dias atuais, mesmo após cento e cinquenta anos de total permeabilidade social. Fotos que tentam escapar da objetividade do

aparato, da seriedade documental que para muitos é intrínseca à fotografia, são apenas “fotos artísticas”, destinadas à periferia de um universo racional da informação e de conhecimento, principalmente para o senso comum que ainda sustenta um repertório visual fotográfico que engessa as reais possibilidades de exploração das imagens técnicas fotográficas. O distanciamento temporal entre o ato da tomada e a contemplação da realidade representada pela fotografia, inevitavelmente necessária devido aos processamentos químicos de películas e papéis, muito reforçou o deslumbramento por essas imagens como indícios do mundo (este sempre era passado, já mergulhado no mito da idéia de História), e isso já configurava a idéia de uma possível *hiper-realidade*.

Se analisarmos a fotografia digital como híbrido resultante da junção da fotografia tradicional e do vídeo, veremos um caráter dominante muito mais conectado com a prática videográfica. A introdução da tela como interface entre fotógrafo e mundo, ao contrário do pequeno orifício na fotografia tradicional, desloca o sujeito para um campo de visão mais abrangente e versátil, e a percepção do mundo se dá concomitante à visualização da simulação na tela. Na fotografia digital, uma narrativa videográfica baseada na articulação do movimento não se dá só de forma representada, a qual seria apreciada posteriormente graças ao processo de gravação (apesar de isto ser possível para câmeras fotográficas digitais, tal como já apontado), mas sim em tempo real, vivenciando-se a experiência paralelamente à sua simulação na tela de cristal líquido. Os atos fotográficos digitais, os instantes em que se aperta o botão, constituem cortes transversais numa linha de tempo real, pontuações de uma narrativa videográfica imaginária que não se materializa. O vídeo cede a fluidez do tempo real, o despojamento da imagem eletrônica. A fotografia torna-se mais volátil como fotografia digital, aberta a novas possibilidades de experimentação e articulação com o mundo real, pois, evidenciada por telas, tanto no momento anterior ao registro quanto no momento imediatamente posterior, seu distanciamento com o mundo real está submetido a uma nova possibilidade de avaliação por se dar de forma muito mais presencial que no processo anterior.

De certa forma, a fotografia digital consiste na reconsagração eletrônica de uma prática já consagrada junto ao homem: a fotografia perdeu por cerca de cento e cinquenta anos até o surgimento do vídeo, sendo que este, ainda com cerca de vinte e cinco anos de vida no mercado popular, já passava a emprestar algumas de suas especificidades técnicas à fotografia⁶. A fotografia, agora em sua configuração digital, é, portanto, a reapropriação de tecnologias que dela surgiram. Da imagem técnica estática (fotografia) foi possível conceber a tecnologia para a criação do movimento dessas mesmas imagens (cinema). Dos conceitos que sustentam a idéia de movimento na imagem cinematográfica, surge a imagem videográfica com suas tecnologias e como alternativa eletrônica de registro frente à química do cinema e da fotografia, e que, agora, passa a ser utilizada na fotografia digital. Ao mesmo tempo, a tela audiovisual contemporânea acaba por unificar o processo de contemplação destas imagens. Seriam, portanto, cinema e vídeo etapas de evolução da fotografia? Esta nova configuração da fotografia como fotografia digital consiste num novo marco histórico na trajetória das imagens técnicas?

Novos mapas para velhos territórios

É certo que Baudrillard expande a significação da *hiper-realidade* para uma

(6) Períodos supostos levando-se em conta que a fotografia tenha surgido para o mercado de massa a partir de 1839 (divulgação do daguerreótipo), o vídeo, já acessível, ao início da década de 1980 (entrada dos sistemas VHS e Betamax no mercado), e a fotografia digital em meados da década de 1990, com a introdução da Kodak DS100, considerada a primeira câmera realmente digital (TRIGO, 2005) e com a popularização da câmera Mavica (fabricada pela Sony).

esfera muito mais abrangente do que uma mera circulação massiva das imagens, tal como Debord o fez ao definir a *sociedade do espetáculo*⁷, mas isso somente é possível justamente quando se constata essa onipresença *a priori*. Ao mesmo tempo, essa configuração é também determinada por uma idéia de passividade do indivíduo frente à fluidez de imagens técnicas, admitindo-se que mesmo quando participando do âmbito da produção imagética (onde se coloca o grosso da fotografia digital amadora) isso não significaria uma forma consciente de relação com a técnica. Mas que técnica?

O aspecto mediador presente na técnica para a obtenção de imagem fotográfica sempre exigiu um *saber e fazer*, mas isso vem sendo cada vez menos solicitado. Deve-se atentar para o fato de que os avanços tecnológicos na esfera digital acabam por simplificar os tecnicismos da prática (se comparados aos processos laboriosos da fotografia tradicional), permitindo uma nova relação entre imagem, realidade e indivíduo, uma vez que implode os procedimentos necessários para a obtenção de imagens, encurtando drasticamente o tempo que existe entre o seu aparecimento e o real que a gera. É nesta perspectiva de uma nova temporalidade que a fotografia digital permite uma nova forma de revelação das imagens. Não se trata mais da revelação como se dava na fotografia tradicional, a saber, a revelação química de uma imagem ainda latente. Trata-se sim da revelação de uma imagem que, de tão imediata e facilmente obtida, perde cada vez mais seu caráter mítico de seu noema *isso foi* (Barthes, 1984, pp.115-116), e tende a tornar-se desnecessária e descartável. E esta banalização de nossa relação com a imagem, que se evidencia na prática da fotografia digital, deveria agora ser encarada não mais como o ápice de um processo alienante, e sim como etapa de um processo de desmitificação das imagens técnicas, em que o deslumbramento por aquilo que ainda se insiste em declarar como “novas tecnologias” tende a ser descartado, superando também a idéia de uma “crise das imagens”, que é baseada num denunciamento recorrente da abundância e da facilidade.

Sob tal perspectiva, poderíamos supor que a *hiper-realidade* esteja num processo de fragmentação promovida pelos avanços dos sistemas digitais que decompõem o estatuto tecnológico da imagem contemporânea. Desta forma, o *hiper-real* configurado sob os moldes de um distanciamento do real, traço característico que poderia fazer sentido nas décadas de 1970 e 1980, parece agora configurado como um universo de existência inevitável e, por essa razão, a discussão sobre seus prováveis efeitos negativos não se sustenta mais da mesma forma que na época em que seu conceito foi cunhado.

Para sustentar a idéia da *hiper-realidade*, Baudrillard se baseou numa hierarquização da verdade presente nas duas realidades comparadas, afirmando esta como potencialmente ilusória, uma vez que a simulação confunde o verdadeiro com o falso, ou nas suas próprias palavras, o “real” com o “imaginário”. Para o autor, viver no *hiper-real*, portanto, significaria viver no plano imaginário, abolindo uma possibilidade real e verdadeira de existência. O que se procura lançar como idéia de uma fragmentação do *hiper-real* é justamente a recusa à esta hierarquização de realidades. Uma vez que o *hiper-real* atinge um nível presencial e atuante tal como apontado pelo próprio Baudrillard, o imaginário passa a adquirir um lugar expressivo e decisivo na vida cotidiana. Não se poderia mais definir onde está a verdade da existência contemporânea, e tanto a *hiper-realidade* como a realidade em que se baseia Baudrillard estariam sob um processo de deslocamento e reconfiguração.

(7) “O espetáculo não é um conjunto de imagens, mas uma relação social entre pessoas, mediada por imagens” (DEBORD, 1992, p.14)

(8) Por mais que seja tentador apontar a fotografia anterior aos processos digitais como “fotografia analógica”, deve-se ressaltar que, mesmo no CCD das câmeras digitais, o processo inicial de formação da imagem é analógico, que consiste justamente na tradução da luz em impulsos elétricos. Portanto, a fotografia digital ainda se serve de uma fotografia analógica. Desta forma, designá-la como fotografia tradicional ou fotografia convencional é menos errôneo.

A ascensão tecnológica da imagem técnica da fotografia, compreendida a partir de um processo de hibridização com o vídeo, ao despojá-la de tecnicismos que só reforçavam o deslumbramento do espectador por sua objetividade, talvez esteja permitindo, ao contrário de todos os prognósticos apocalípticos de Baudrillard, uma aproximação entre sujeito e mundo muito mais fluída e consciente justamente pelo fato de que a imagem passa a cumprir um papel efetivo de forma mais branda nessa relação. O potencial figurativo da fotografia ainda se mantém no universo digital como referência absoluta de imagem mais próxima daquilo que se entende por real, porém sob uma lógica de uso que tende a não mais obedecer nem respeitar os paradigmas documentais e objetivos presentes em sua história técnica.

E é muito provável que a prática da fotografia digital tenha o potencial de influenciar as práticas do vídeo e do cinema, dada a relação genealógica existente entre os mecanismos. Seja pela familiarização com telas eletrônicas, ou pelo tempo real sendo constantemente pontuado por imagens estáticas, ou até mesmo pela descoberta recorrente da real necessidade das fotografias, em outras palavras, por algumas atribuições inerentes à fotografia digital (mesmo ainda sem adentrar na questão da manipulação digital que poderia oferecer ainda muito mais argumentos), o *habitus* perceptivo, bem como o repertório visual daqueles que até agora eram meros espectadores, podem estar sendo reconfigurados.

Se é o papel das imagens prover “mapas” para “territórios”, e com a *hyper-realidade* o mapa passaria a preceder o território e a imagem é sobreposta ao mundo real, com a tecnologia digital, e mais especificamente a fotografia digital, surgem mapas que podem ser totalmente fragmentados e reconfigurados a partir das reais necessidades de um indivíduo. Mapas que podem, inclusive, ser totalmente descartados, provocando a angústia naqueles que sempre enxergaram na imagem somente um caminho para escapar do confronto com a realidade.

Bibliografia

- BAUDRILLARD, Jean. **Simulacros e Simulação**. Lisboa: Relógio D'Água, 1991.
- BARTHES, Roland. **A câmara clara**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- COUCHOT, Edmond. **A tecnologia na arte: da fotografia à realidade virtual**. Porto Alegre: Ed. Da UFRGS, 2003.
- DEBORD, Guy. **A Sociedade do espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- FABRIS, Annateresa. **Redefinindo o Conceito de Imagem**. Rev. bras. Hist., São Paulo, v. 18, n. 35, 1998. <http://www.scielo.br/>. Acesso em: 19/03/ 2007.
- FLUSSER, Vilém. **Filofofia da caixa preta**. São Paulo: Hucitec, 1985.
- MACHADO, A. **A fotografia como expressão do conceito**. Revista eletrônica Studium, Unicamp, 2000. [www.studium.iar.unicamp.br/2/]. Acesso em 17/08/2003.
- _____. **Pré-cinemas e pós-cinemas**. Campinas: Papirus, 1997.
- SOUZA E SILVA, Wagner. **Fotos em cena, cenas em foto: a presença da fotografia estática na tela audiovisual**. 2004. Dissertação (Mestrado) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo.
- TRIGO, Thales. **Equipamento fotográfico: teoria e prática**. São Paulo: Senac, 2005.